Rien à Voir

18 septembre 2014 - 9 avril 2015

FRAC Poitou-Charentes, site de Linazay
ouverture uniquement sur rendez-vous

Livret d'accompagnement

Service médiation du FRAC Poitou-Charentes
Stéphane Marchais
smarchais.frac.pc@orange.fr
Julie Perez
jperez.frac.pc@orange.fr
05 45 92 87 01

Service éducatif du FRAC Poitou-Charentes
Anne Amsallem
professeur de philosophie
chargée de mission par la DAAC,
rectorat de Poitiers
anne.amsallem@ac-poitiers.fr

Visite accompagnée pour les enseignants et personnes relais
mercredi 24 septembre 2014
à 15h

Sommaire

> Présentation de l'exposition.....p. 3

> Pistes pédagogiques.....p. 4

> Questionnement.....p. 20

> Bibliographie et webographie.....p. 27

> Venir avec un groupe au FRAC Poitou-Charentes.....p. 29

> Présentation du FRAC Poitou-Charentes.....p. 30

Rien à voir

exposition du 18 septembre 2014 au 9 avril 2015

Jérémie Bennequin| Michel Blazy | Michel de Broin | Victor Burgin | Ludovic Chemarin© | IKHÉA©services | Les ready-made appartiennent à tout le monde® | Martin Tupper

Fluxus, l'Art conceptuel, l'esthétique relationnelle, les entreprises d'artistes... on compte de nombreux courants ou formes de l'art contemporain qui, historiques ou actuels, bouleversent les définitions normatives de l'art. En effet, pour la majorité d'entre nous, l'art doit se manifester sous la forme d'une œuvre finalisée, être produit par un auteur identifié et se destine à être vu par un spectateur.

Qu'en est-il donc lorsqu'une œuvre prend la forme d'un protocole dont l'interprétation est parfois laissée libre ? Qu'en est-il de la notion d'auteur quand tout un chacun peut intervenir dans le processus de création ? Une institution peut-elle acheter et conserver une œuvre qui se définit comme un service, assuré par une entreprise ? Comment voir et exposer ces œuvres immatérielles et évolutives ?

À l'heure de la dématérialisation de nos supports culturels, du développement de relations sociales virtuelles et d'une généralisation des flux de données, intéressons-nous à comment la création contemporaine accompagne ces changements et parfois, les anticipe, quitte à nous déstabiliser.

Rendez-vous

Jour d'ouverture publique de l'exposition
samedi 7 mars 2015 | 14h-18h
entrée libre
en présence de **Jérémie Bennequin** qui assurera une séance d'estompage

Journée de séminaire *Rien à Voir*
9 avril
Jérémie Bennequin, P. Nicolas Ledoux ou Damien Beguet pour Ludovic Chemarin©, Ghislain Mollet-Viéville, Stephen Wright.
Cette journée réunira des artistes, théoriciens et acteurs de l'art contemporain s'interrogeant sur ces pratiques qui perturbent les normes dont le monde de l'art pensait s'être affranchi.
entrée libre - sur réservation

En dehors du jour d'ouverture publique, l'exposition est uniquement accessible aux groupes en visite accompagnée.
gratuit | réservation obligatoire

Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes
Site de Linazay
RN10 sortie Linazay | 05 45 92 87 01 | www.frac-poitou-charentes.org

Pistes pédagogiques

Jérémie Bennequin
Né en 1981
vit à Paris

OMMAGE 2.1 : À la recherche du temps perdu, À l'ombre des jeunes filles en fleurs (première partie) / Manuel, 2013
livre d'artiste, 14 x 20 cm, broché, 2 volumes (200 pages et 128 pages)

OMMAGE / À la recherche du temps perdu, Estompage n°331, 2011
boîtier blanc, 13 x 20 cm, 110 tirages jet d'encre noir et blanc sur papier 90gr,

La démarche de l'artiste

Depuis 2008, Jérémie Bennequin pratique le gommage quotidien de pages de livres, s'attelant plus particulièrement à effacer l'œuvre de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Pratique discrète, il se consacre consciencieusement à cette «désécriture», manipulant assidûment le côté bleu de sa gomme. L'effacement varie. Tantôt partiel - graduellement qualifié «d'estompage», «ruine» ou «palimpseste», tantôt intégral - nommé «radical». Un acte autant destructeur que créateur, situé au croisement de l'hommage et du gommage, d'où le titre générique : *Ommage*.
Une question se pose : comment rendre visible cette pratique solitaire et recluse qui consiste justement à dérober, voire rendre invisible ? Dans l'exposition sont présentés des livres d'artiste - recueils en fac-similé des pages effacées, une diffusion du son produit par l'activité du gommage, des photographies et enfin, une méthode rédigée par l'artiste pour nous prodiguer les conseils d'un bon gommage. Au vu de cet ensemble, n'y a-t-il pas une certaine ambigüité dans le fait qu'une entreprise d'estompage produise autant d'artefacts ?

Référence à l'histoire de l'art

Art conceptuel
Roman Opalka, *1965/1 à l'infini, détail 3324388-3339185*, 1965 - 1982
Le ready-made
La pratique de l'effacement :
- Robert Rauchenberg , *Erased de Kooning Drawing*, 1953 (gommage d'un dessin de de Kooning)
- Marcel Broadthaers, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* 1969 (substitution de bandes noires aux vers de Mallarmé)
- Richard Fauguet, *Pablito*, 2002, (ensemble de 84 planches de manga dessinées au correcteur fluide et stylo bille)
- Estefania Penafiel Loaiza, *Dahut*, 2011, carte postale ancienne, résidus de gomme
- Erwan Venn, *Séminaristes #01*, 2012, impression numérique contrecollée sur dibond, collection FRAC Poitou-Charentes
- Florian Cochet, *Le Monde*, 2011, Journaux peints ; *J'étais derrière toi*, 2012, gommes roses, dimensions variables (Un mur de la galerie est gommé. Les traces de l'action sont visibles sur le mur ainsi qu'au sol par l'accumulation de résidus) http://www.base.ddab.org
- Jacques Vaché (1895-1919), écrivain et dessinateur, artiste « sans œuvre »
- Mladen Stilinovic, figure majeure de l'art conceptuel d'Europe centrale et orientale, a remplacé, dans *Dictionary–Pain* (2000–2003), la définition de chaque mot du dictionnaire anglais par le mot « pain » (souffrance)

- Jochen Gerner
- Benjamin Swaim, *Fertilité du diable*, 2010, collection FRAC Poitou-Charentes

Propos de l'artiste

Les mots d'un livre, *À la recherche du temps perdu*, s'effacent à coups de gomme, à mesure d'une page par jour depuis bientôt dix ans. Dans les tomes de la collection blanche, le texte pâlit, tel un corps évanescent, enseveli. Lentement, l'impression s'estompe, comme un souvenir.
Estomper signifie adoucir, voiler, fondre une forme dans le vague d'une ombre légère. C'est un terme que les dessinateurs connaissent bien, à l'origine une technique de fusain pour atténuer le contour d'une figure, laquelle continue néanmoins de transparaître, imprécise, vaporeuse, devinée. En l'occurrence, l'estompage d'un livre réclame un geste tendre et minutieux, le respect du texte endommagé. Célébration profanatoire, d'où le titre générique de cette absurde entreprise : *ommage*.
Démarche protocolaire, obsessionnelle, l'effacement de Proust a pourtant commencé de façon impulsive, insensée, comme une nécessité intérieure un peu pathologique suite à une lecture passionnée de la *Recherche*. Chose remarquable, ce gommage a débuté par la fin du dernier tome, depuis la chute du *Temps retrouvé*, parcourant durant des mois le volume à rebours avant de reprendre un beau jour par le début du premier livre, *Du côté de chez Swann*... L'exercice devenu quotidien du gommage -activité rigoureuse, ascèse ou rituel matinal - relève d'une pratique iconoclaste, ou plutôt scriptoclaste. Dans l'idéal, seule l'encre noire devrait s'épuiser sous le passage abrasif du côté bleu de la gomme à encre. Mais, fonctionnant tel une pierre-ponce, l'outil fragilise aussi le papier qui, selon la qualité, résiste plus ou moins aux érosives caresses dont l'incessant va-et-vient blesse la feuille.
Les reprographies des pages effacées n'ont pas l'aspect diaphane des estompages originaux dont le côté palimpseste échappe à la reproductibilité. Sur ces images, le rendu contrasté des fragments typographiques évoque plutôt un champ de ruine. Mise en abyme du monument proustien, lieu de mémoire où chaque souvenir, éclat surgi d'un monde oublié, fait résonner l'édifice fantôme. Rescapés du dommage, pans textuels, bribes de phrases et mots isolés forment les vestiges littéraires d'une architecture pulvérisée. Libérés de l'enlisement syntaxique, les signes demeurant lisibles dans les décombres gagnent en visibilité. Les traces de l'effacement découvrent un corps sensible du texte. Rencontre dialectique entre langage et image qui révèle le caractère fondamentalement plastique de l'écrit.

Jérémie Bennequin, «Des monts et des tombes», in *Rêveries pour le futur, quatre artistes contemporains autour de Jean Raine*, 2013.

Pistes de réflexion

La mémoire, le souvenir
Le temps
L'effacement, la disparition, la perte
L'hommage, la célébration
Le geste de l'artiste, la démarche artistique, l'exercice quotidien, le rituel
L'absurde
L'iconoclasme et le scriptoclasme
La typographie
Le visible et l'illisible
La destruction créatrice
La performance, ses traces, le témoignage
L'œuvre, la reproductibilité, l'original

Michel Blazy
Né en 1966 à Monaco
Vit et travaille à Paris

Sans titre (Derviches Tourneurs), 1993
sacs plastiques blancs
dimensions variables

Sans titre (Toile d'araignée), 1995
colle à chaud
dimensions variables
(env. H : 300 cm - L : 300 cm)

Notice

Plantation de lentilles, sculptures de purée de carotte ou de brocoli, massif de papier toilette rose, les œuvres de Michel Blazy sont fragiles et discrètes, éphémères et périssables. Comme « presque rien », issues d'un travail qu'il qualifie plus volontiers d'activité modeste et domestique, elles résultent pourtant d'un geste lent, méticuleux, et particulièrement ingénieux qui consiste à faire des formes avec le minimum requis en choisissant les matériaux les moins aptes à construire et à s'imposer.
Une fois qu'il en a déterminé le procédé de réalisation, ses œuvres sont à « bricoler » soi-même, en suivant une vidéo mode d'emploi ou une notice explicative. Vous pouvez ainsi prendre une éponge, y insérer des graines de lentilles, jeter le tout dans une fontaine publique, et attendre la germination qui la transformera en une île miniature : modeste et poétique coin de paradis offert aux oiseaux et aux passants.
Ou alors comme ici, pour *Sans titre (Derviches Tourneurs)*, prendre des sacs plastiques blanc, les nouer au moyen d'un élastique, évaser la robe des « derviches tourneurs » qui comme par enchantement tiennent alors debout, et les disposer sur le sol : ils se mettront à danser dans l'espace, au moindre courant d'air.
Ou bien encore, pour *Sans titre (Toile d'araignée)*, tisser (voire tricoter) vous-même au pistolet à colle une toile d'araignée géante, piège aussi invisible qu'inefficace, dentelle de lumière aux ombres dansant sur les murs.
Éprouver les limites d'un nouveau matériau, découvrir une technique inédite, aussi inadaptée que possible à son projet, révèle chez Blazy, une attitude discrète, qui procède d'une forme de résistance passive aux systèmes qui prônent la rapidité, l'efficacité, le spectaculaire. L'artiste préfère la fragilité à la pérennité en art, sa déliquescence plutôt que sa conservation, préoccupations qui rejoignent l'idée des Vanités du XVIIème siècle. Son expérimentation ingénieuse et poétique de la merveilleuse banalité du monde, traduit une attention toute particulière au vivant, à sa beauté, à sa fragilité comme à ses faiblesses ; avec le souci de permettre à tout, aussi ordinaire ou insignifiant soit-il, d'exister.

Référence à l'histoire de l'art

Art minimal
Arte Povera (Pier Paolo Calzolari, Giovanni Anselmo)
Art conceptuel
Ready made
Art processuel

Propos de l'artiste

« Lorsque j'étais étudiant à la Villa Arson à Nice, nous avions des sujets imposés, et dans la manière que j'avais d'y répondre, il y avait toujours quelque chose qui péchait. En fait, les propositions que je faisais tenaient rarement jusqu'au moment où je les montrais. Il y avait toujours, disons, des défauts de fabrication. Plus j'essayais de faire des choses qui tenaient le coup, moins ça allait. J'étais incapable de me servir d'un outil. J'ai alors essayé de travailler dans cette direction qui était, à l'origine, une lacune. »
Michel Blazy, catalogue co-édité par: Cimaise et Portique, Albi ; Les Abattoirs, Toulouse ; CCAC Wattis Intitute, San Francisco ; Art : Concept, Paris / 2003.

Propos de critique

« L'œuvre de Blazy, que les matériaux employés rendent nécessairement évolutive, a la particularité de mettre en place ce que l'on pourrait nommer « un art de la disparition », dont le contenu, paradoxalement, peut sans cesse être réactivé et donner lieu à de nouvelles créations. Chaque réalisation dépend ainsi d'un mode d'emploi, qui tient de la recette de cuisine, permettant la reproduction de l'œuvre – approche qui contourne la question de la pérennité et de l'unicité.
(...)
« La métaphore que j'aime bien est celle de la graine, dit Blazy. Une graine peut rester un temps infini en état de dormance ; une graine de nénuphar peut rester dans cet état pendant mille ans par exemple, et j'aime cette forme d'existence minimum. Dans ma bibliothèque, ma pièce tient sur une feuille, mais elle peut aussi prendre un espace de 500 mètres carrés ».
L'œuvre existe donc à l'état latent, en attente d'être réalisée. »
Valérie Da Costa, « Michel Blazy : « Je ne vous ai jamais promis un jardin de roses » » in Michel Blazy *Ex croissance*, Rurart, 2010.

Pistes de réflexion

L'éphémère, la précarité, la fragilité
L'utilisation de matériaux « pauvres », humbles, domestiques
L'anti-spectaculaire, la légèreté, l'invisibilité
L'art et le vivant
La délégation du geste

Autre œuvre de Michel Blazy dans la collection du FRAC Poitou-Charentes

Sans titre (dessin), 1995, détergent sur papier, fer, 101,5 x 71 cm chaque

Michel de Broin
Née en 1970 à Montréal
Vit et travaille à Berlin

Shared Propulsion Car, 2007
document judiciaire

La démarche de l'artiste

La production hétérogène de Michel de Broin se déploie dans des pratiques transdisciplinaires dans lesquelles il explore les liens entre objets courants et ludisme décalé. Il propose dans son œuvre une forme de résistance douce dans la mesure où l'artiste expérimente et présente un autre mode de vie, une alternative à la vitesse, à la surconsommation d'énergie et à l'individualisme.

Présentation

La documentation juridique présentée ici est la minute du procès intenté par Michel de Broin à la ville de Toronto. Elle accompagne la vidéo *Shared propulsion car* (2007), dans laquelle le spectateur assiste à une « performance » : l'activation dans les rues de Toronto de la *Shared propulsion car* (2005, voiture (Buick Regal) customisée), l'interpellation par la police et la saisie du véhicule.
La *Shared propulsion car,* qui a donné son nom à la vidéo, est une Buik Regal de 1984, dont l'artiste n'a conservé que l'apparence du véhicule et a ôté tout son contenu : moteur, suspension, transmission, système électrique. Simple coquille vide, la carrosserie est équipée d'un système mécanique (4 pédaliers autonomes, comme le pédalo) permettant aux passagers de former un groupe autopropulseur. Une transmission a été mise au point afin de transmettre la puissance fournie par les passagers aux roues motrices. Elle roule à une vitesse maximum de15km/h.
L'ironie réside dans le fait que, à aucun moment du procès, la *Shared propulsion car* n'est considérée comme une œuvre d'art, ni Michel de Broin comme un artiste. Le plaidoyer de l'avocat de l'artiste, qui lui a permis de gagner le procès et de récupérer son véhicule, repose sur les arguments que la *Shared propulsion car*, dotée d'un pédalier et d'un système de freinage performant, tient plus de la bicyclette que du véhicule motorisé et ne représente pas de danger pour le conducteur, les passagers ou autrui.

Références à l'histoire de l'art

Les avants gardes historiques
Les idéologies utopistes
Le statut de l'œuvre : procès de Constantin Brancusi contre les Etats Unis, 1927

Propos de l'artiste

«Il n'est pas interdit de pédaler sur la voie publique, aucun règlement ne l'interdit. Cette voiture fonctionne sans moteur, propulsée par la volonté de puissance de ses passagers. Le policier prétend que notre voiture révolutionnaire est dangereuse, mais nous croyons que son argument ne tiendra pas devant un tribunal sérieux. Pour notre avocat, il est évident que ce sont les autres voitures qui sont dangereuses. Elles sont responsables d'accidents mortels et aussi d'inconvénients écologiques ou géopolitiques.»

« (la voiture) possède une efficacité poétique qui surpasse la performance des autres véhicules. Son efficacité symbolique redoutable lui permet de rivaliser avec tous les autres véhicules, et cela, sans que nous ayons eu à nous appuyer sur sa qualité d'œuvre d'art.»
Marie-Ève Charron, « Dans le trafic », *le Devoir*, samedi, 1er décembre 2007

Propos de critique

« Impliquant l'action concertée de quatre passagers pour sa mise en marche *Shared Propulsion Car* semble en effet aux antipodes de la perception proprement individualiste de la conduite automobile qui caractérise notre époque. L'enjeu de ce véhicule sans moteur à essence réside dans l'organisation à créer de manière à ce que la force de travail (les cyclistes) trouve dans sa mise en commun une source d'autovalorisation et un pouvoir d'agir libérateur. Pour de Broin, cette situation de coopération doit être pensée comme un processus souverain où l'objet du processus (sa visée) et le processus lui-même (la mise en commun de la force de travail) construisent « par influence mutuelle un cycle capable de se poursuivre à perpétuité. » Ainsi en troquant l'énergie non renouvelable du pétrole par celle que produit l'effort humain, l'artiste prétend renverser le phénomène de l'entropie, qui est le propre de tout système d'échange, en créant des machines capables de fonctionner indéfiniment grâce à la seule énergie qui soit éternellement renouvelable, dit-il avec humour, la «volonté de puissance». »
Nathalie de Blois, « Entre le possible et l'impossible, une circularité de potentialités » in *Michel de Broin*, Musée National des Beaux Arts du Québec 2007.

Pistes de réflexion

Pour la documentation :
L'art peut-il défendre des valeurs ? L'art peut-il être politique?
L'humour et l'ironie ont-ils leur place dans l'art ?
Un document judiciaire peut-il être considéré comme une œuvre d'art ?
En quoi un document accompagnant une œuvre acquiert-il le statut d'œuvre d'art ?
Comment rendre compte, témoigner, informer, par le biais d'une création artistique ?

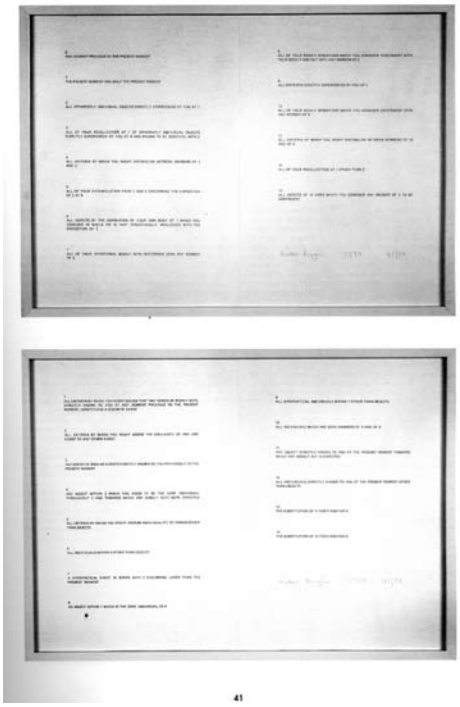
Pour la vidéo et le véhicule :
L'œuvre d'art nous dit-elle quelque chose du monde dans lequel nous vivons ?
Dans une société dominée par la course à la performance, peut-on faire l'éloge de la lenteur ?
Les rapports entre forme et contenu
La résistance, l'entropie, la circulation, la communication, l'échange
Apparence et réalité
L'art et la technique
L'art et l'espace public
Le rapport au quotidien

Autres œuvres de Michel de Broin dans la collection du FRAC Poitou-Charentes

Shared Propulsion Car, 2005
voiture (Buick Regal) customisée
390 x 190 x 140 cm

Shared Propulsion Car, 2007
vidéo 3'48''

Victor Burgin
Né en 1941 à Sheffield (Grande-Bretagne)
Vit et travaille à Londres et New-York



This Position..., 1969

All Substantial Things...
Any Moment...
All Criteria..., 1970

énoncés performatifs
impression sur papier 41/50
30 x 43 cm chaque

Notice

Œuvres historiques issues de l'Art Conceptuel de la fin des années 60, ces quatre énoncés performatifs de Victor Burgin abandonnent tout objet concret au profit du langage et croisent philosophie analytique, structuralisme et linguistique. L'œuvre est ici littéralement le langage qui acte, et non plus l'objet.

La référence à l'histoire de l'art

Art conceptuel
Art & Langage

Propos de critique

« Les énoncés réalisés en 1969 et 1970, fidèles au principe de dématérialisation de l'œuvre d'art autour duquel, pour un temps, les artistes conceptuels se rassemblent, sont des œuvres purement textuelles. Le spectateur reçoit des injonctions qui le mettent en situation d'acteur : il est ainsi invité à faire appel à « tous les critères selon lesquels vous estimeriez une similarité entre un événement et un autre événement quelconque (*All Criteria*, 1970, proposition 2) ou à établir des relations entre les diverses propositions qui constituent l'œuvre. Ces propositions ne font pas référence à une réalité extérieure, mais ont un caractère suffisamment général pour que le spectateur puisse les rapporter à l'environnement physique dans lequel il se trouve quand il rencontre l'œuvre, à son univers mental, à ses souvenirs ou à ses projections. La notion de « niveau de généralité » de l'œuvre que Burgin définit à propos de ces énoncés, éclaire d'ailleurs la totalité de son parcours. L'univers formel auquel les énoncés renvoient est celui du livre, bien que l'un d'entre eux, *This Position* (cat. n°2), ait été réalisé, lors de sa première représentation, directement sur les murs de la salle d'exposition. »
Joëlle Pijaudier, *Passages*, Musée d'art moderne de la Communauté Urbaine de Lille, 1992, p. 9.

« C'est le lecteur, que Burgin sollicite ouvertement, qui, en fournissant le contexte physique et psychologique dont il dispose, donne sens aux textes élaborés indépendamment de tout contexte. Ces textes n'en sont pas pour autant abstraits puisque l'artiste use de mots dont les signifiés sont des actions ou des objets concrets qu'il est possible, pour le lecteur, d'appliquer à son expérience personnelle, présente (son environnement) ou rapportée (sa mémoire) ».
Françoise Chaloin, *Collection, fin XXe 1983-1995, douze ans d'acquisition d'art contemporain en Poitou-Charentes*, 1995, p. 38.

«(...) c'est une véritable réflexion à propos de la relation existant entre notre code du langage et ce qu'il permet d'appréhender dans notre environnement. Les deux œuvres : *any moment previous to the present moment* et *all substantial things which constitute this room* sont ainsi une suite d'instructions écrites, numérotées dans un ordre parfaitement établi et qui doivent nous amener à explorer la nature complexe des faits qui nous entourent ; ici c'est par le langage que nous prenons connaissance de la réalité de l'œuvre; celle-ci ne se révèle qu'à travers des propositions touchant à nos expériences sensorielles ; si l'acte du créateur est indispensable pour élaborer l'œuvre, c'est surtout l'acte re-créateur que nous effectuons en la lisant, qui lui confère sa signification et son véritable intérêt. (...) Son œuvre ne peut prendre réellement son sens qu'en fonction de ce que nous sommes, nous-mêmes, en train de voir et de ressentir à la lecture des énoncés ; les rapports d'espace et de temps dans cette mise en scène nous sont personnels et indépendants de la volonté de l'artiste. (...) En proposant cet enchaînement combinatoire de propositions écrites incluant la participation active du spectateur qui doit les lire avec attention, l'artiste constate : «Ce qui m'intéresse le plus, en fait, ce sont les manières dont notre expérience de la vie réelle, est perçue à travers la médiation du souvenir et du phantasme. C'est de cela dont il s'agit sous une forme ou sous une autre, dans toute mon œuvre».
Ghislain Mollet-Viéville, *Victor Burgin (œuvres de 1969 - 1970)*

Pistes de réflexion

Langage, perception et fonction représentative
L'énoncé performatif
Narration, subjectivité, imaginaire et mémoire

Contrat de cession
de nom de marque

Contrats LC, 2011
impression numérique sur papier gris clair avec signatures originales
22 x 30,7 cm
ex. 1/3

Notice

«En 2005, l'artiste Ludovic Chemarin a décidé de mettre fin à sa jeune et prometteuse carrière artistique, de changer de vie, de passer à autre chose. (...)
En 2010, deux artistes, Damien Beguet microclimat et P. Nicolas Ledoux décident de réactiver le travail de Ludovic Chemarin et de prolonger sa carrière artistique.
Damien Beguet microclimat achète alors par contrat à Ludovic Chemarin l'intégralité de son œuvre dont il confie la licence d'exploitation à P. Nicolas Ledoux. En parallèle, Ludovic Chemarin dépose à l'INPI la marque de son nom : Ludovic Chemarin© qu'il revend immédiatement aux deux artistes afin qu'ils puissent l'utiliser sous la forme d'une signature. (...) Les deux artistes interrogent et remettent en cause l'inaliénabilité du droit d'auteur et du geste artistique, recyclent et valorisent un travail en sommeil, transfigurant et manipulant l'œuvre d'un autre - encore vivant, victime et acteur consentant. Ils instaurent un nouveau rapport de force et une spéculation sur l'avenir du travail de Chemarin - aussi incertaine que passionnante.»
source : http://www.pnicolasledoux.fr/chemarin/t-texte.htm

Référence à l'histoire de l'art

Art conceptuel
Les appropriationnistes, les simulationnistes
Philippe Thomas
Yoon Ja et Paul Devautour
Philippe Parreno et Pierre Huygue : achat du personnage de manga AnnLee et activations par d'autres artistes
Yann Toma, *Ouest Lumière* : à partir des années 1990 l'artiste réactive le lieu, les archives et le nom de l'ancienne compagnie d'électricité *Ouest Lumière* créée en 1901.

Propos de l'artiste

« P. Lacroix : Ensemble, vous avez décidé de réactiver le travail de Ludovic Chemarin et de prolonger sa carrière artistique. Quel a été le cheminement de ce projet singulier ?
D. Beguet & P. Nicolas Ledoux : Nous nous connaissons depuis longtemps et avons beaucoup discuté sur la disparition au sens propre et figuré des artistes, de cette zone trouble et malsaine de la fin d'une œuvre ou d'une pratique. Nous nous sommes aussi posé la question d'arrêter dans les moments de doute, de solitude et de difficultés financières. C'est une décision quasi impossible à prendre, très difficile à partager. Nous en avons parlé ensemble et cela nous a donné envie de travailler sur ce sujet. Quand cela arrive chez un artiste, même quand on le connaît bien, on ne sait que très rarement ce qui se passe réellement – ce n'est jamais documenté ou revendiqué – sans doute par pudeur et par douleur de la part des artistes, ou par peur de la réalité et de ses conséquences de la part des institutions, des médias ou du marché. Notre société n'aime pas l'échec, surtout de la part des artistes.
(...)
D. Beguet : C'était pour moi dans ma logique d'appropriation du modèle de l'entreprise, une façon d'acheter une activité en faillite. Dans le domaine des affaires c'est plutôt un geste positif car cela sauve une activité, mais dans le domaine artistique cela est bien plus douloureux.

P. Lacroix : Pourquoi avez-vous pensé à lui en particulier ?
D. Beguet & P. Nicolas Ledoux : Ludovic Chemarin était le seul artiste que nous connaissions qui assumait autant cette sécession et bien sûr il avait un travail de qualité, très plastique : essentiellement des installations, très 90-2000 avec une conscience politique et une logique forme/fond intéressante pour nous car matérialisée dans des œuvres d'art/ objet d'art.
(...) Ludovic a de suite compris le sens de notre projet.
P. Lacroix : Il vous a cédé toutes ses œuvres ?
D. Beguet & P. Nicolas Ledoux : Oui, il nous a vendu tout ce qui était cessible, c'est-à-dire les droits patrimoniaux et son nom. Nous avons travaillé très sérieusement le côté juridique et nous avons consulté des avocats pour rentrer parfaitement dans le droit français. »
A propos de Ludovic Chemarin©, entretien avec Damien Beguet, Perrine Lacroix et P. Nicolas Ledoux, La BF15, Lyon, 2001

Pistes de réflexion

La signature
La propriété intellectuelle et artistique, les droits d'auteur
La marque
Art et entreprise commerciale
La faillite artistique, le suicide artistique
Le statut de l'artiste
La possibilité d'un art sans auteur

Autre œuvre de Ludovic Chemarin© dans la collection du FRAC Poitou-Charentes
Je suis un rêve, 2011
Détournement par Ludovic Chemarin© de l'œuvre *J'ai fait un rêve* de Ludovic Chemarin.
installation à activer, pétards, colle
dimensions variables
ex. 1/3

IKH(S).N°15
Corrections à la main du monde qui vous entoure

À VOUS DE LE RÉALISER
Mode d'emploi : corriger ce qui nous exaspère sans délai.
Par extension, altérer, au moyen d'une légère correction, ce qui se pose comme un fait indubitable.
(plusieurs mises en pratiques de ce mode d'emploi à ce jour)

La démarche de l'artiste

En 1998, Jean-Baptiste Farkas crée IKHÉA, une entreprise fondée par un geste d'usurpation symbolique.
Née de l'étonnement que tout, dans notre société, fonctionne si bien et ne pose pas plus problème, IKHÉA se pense comme « L'entreprise de la faute » : elle puise ses forces dans le désordre, sème des embûches et revendique la complexité. Pour la plupart immatériels et soumis à des règles strictes, les IKHÉA©SERVICES privilégient l'expérience et cherchent à faire un croche-pied à la routine. À l'œuvre-marchandise limitée mais rentable, ils tentent d'opposer le principe ouvert et évolutif des prestations, méthode de travail à plusieurs bâtie sur un imprévu radical.

La référence à l'histoire de l'art

Art conceptuel
Allan Kaprow et son concept d'« Un-artist » : une œuvre ne cherche par nécessairement le regard. L'art est pour soi. *L'Art et la vie confondus*, éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1996
Gustav Metzger et son concept d'« Auto-destructive art » : repenser l'acte créateur sous l'angle de l'usure et de la destruction
Les situationnistes et le concept d' « activation de la vie quotidienne » : il n'est plus nécessaire d'être producteur d'œuvres à proprement parler

Propos d'artiste

«Pour moi, c'est premièrement dans la vie que l'on vit que l'art doit avoir lieu et importer. L'art prestataire – tel que je le pratique au travers d'IKHÉA©SERVICES – désire donc agir sur le réel avant d'agir sur l'art. À l'œuvre marchandise belle et neutralisée, il oppose une méthode de travail à plusieurs bâtie sur un imprévu radical. Son objectif : « ...rompre l'enchaînement des actions efficaces. »».

«Il y a vie, création de vie, quand l'œuvre est proposée sous forme de potentiel et non de résultat. L'artiste, c'est celui qui soigne son point de départ : il s'adresse à un public désireux de lui prêter main forte. Sa méthode de travail : les modes d'emplois. Ce parti pris mine le statut d' « auteur-créateur-incréé » : dans ce type d'art, l'autre aussi doit avoir une part. C'est premièrement dans la vie que l'on vit que l'art doit avoir lieu et importer – générer une action perturbatrice hors du champ dédié à l'art ou encore se consacrer, par l'art, à la vie que l'on vit plutôt qu'à l'art.»
Jean Baptiste Farkas, *des modes d'emploi et des passages à l'acte*, 2004-2006.

Propos de critique

« Dans son manuel publié par les éditions Zédélé et présenté à la librairie de Florence Loewy, Jean-Baptiste propose une vingtaine de services tout autant salutaires que nuisibles et qui ne relèvent pas d'un art voué au culte de l'art mais d'un art voué au culte de la vie. Il y déploie sa méthode en parsemant ses pages d'idées qui réveillent chez le lecteur des forces de création auxquels les codes sociaux l'ont trop habitué à renoncer. Y sont ainsi regroupés une série de services créés entre 2000 et 2004 avec des modes d'emploi où il s'agira par exemple de «Désobéir».

Dans ce service, le mot d'ordre présenté à l'infinitif, constitue plus une invitation à entrer en réaction contre ce terme qu'à désobéir sur commande. «Réfléchir sur le comment et le pourquoi de sa propre obéissance peut être également une forme de désobéissance si elle tend consciemment vers un gain d'autonomie et nous permet de nous soustraire toujours davantage aux multiples formes de l'autorité». Mais «Désobéir» par sa définition même implique un effet boomerang et plutôt que de générer des actes réellement affranchis de ce qui nous gouverne, va rendre également visible une mise en pratique réfléchie de ce que l'on va pouvoir alternativement s'interdire et s'autoriser à propos d'un même fait.

Dans l'introduction au manuel IKHÉA©SERVICES se trouve résumer les nouvelles syntaxes artistiques proposées par son auteur:

Donc, tout cela ne se fait pas dans l'isolement et en une seule fois. Outre le fait qu'une version améliorée ou modifiée d'un des services déjà écrits dans le manuel, peut-être envisagés par d'autres que son protagoniste, un formulaire concernant la création de nouveaux services est également mis à la disposition du public. L'œuvre d'art n'est plus le monopole de l'artiste. Rien n'est définitivement installé, tout évolue : Jean-Baptiste nous invite à la surenchère, à nous de jouer, pourquoi s'en priver? »

Ghislain Mollet-Viéville, Revue *FROG* N°4, novembre 2006.

Pistes de réflexion

La notion d'œuvre d'art
Le protocole, la méthode, les règles
La prestation, la performance, l'expérience
L'art marchandise, les logiques de production artistiques
La productivité et la destruction
La relation au public, la place du public dans le geste créateur, la délégation
L'imprévu, le hasard, l'obstacle
L'organisation du travail
L'art comme fait social
La place de l'art dans la société (ou dans la vie)

Autre œuvre de IKHÉA©SERVICES dans la collection du FRAC Poitou-Charentes

IKH(S).N°6
Atelier H.S.
NOUS LE RÉALISONS POUR VOUS
Mode d'emploi : atelier de destruction d'objets. L'objet apporté est détruit selon un rituel imaginé par son propriétaire. (plusieurs mises en pratiques de ce mode d'emploi à ce jour)

Publicité, Publicité (histoire de l'art cherche personnages...), 1988
photographie cibachrome noir et blanc
154 x 119,5 cm

Notice

L'agence de publicité Les ready-made appartiennent à tout le monde® propose avec l'affiche P*ublicité, publicité (histoire de l'art cherche personnages...)*, de participer en tant qu'amateur d'art à l'histoire de l'art en train de se faire. Comment devenir artiste et entrer dans l'histoire de l'art au même titre que les plus illustres d'entre eux : Duchamp, Warhol ou Beuys ? L'agence vous facilite le travail en vous proposant tout simplement d'acquérir cette affiche (une œuvre toute prête, en clin d'œil au ready made duchampien) et en la signant de votre nom. Cette œuvre devient votre création, et vous passez à la postérité au côté des plus grands. Conçue sur le modèle de l'affiche, à l'accroche publicitaire efficace, elle questionne sur le mode de la fiction le fonctionnement de la création, les enjeux artistiques, mais aussi la responsabilité de chacun face à l'art.
Philippe Thomas fonde en 1987 à New York, l'agence de publicité Readymades belong to everyone® et l'année suivante sa filiale française : Les ready-made appartiennent à tout le monde®. L'affiche est bâtie suivant les standards de la profession.
Éditée en plusieurs exemplaires et traduite en plusieurs langues, elle est conçue pour recruter de nouveaux « clients-amateurs d'art » et faire connaître l'offre artistique de l'agence.

Références à l'histoire de l'art

Marcel Duchamp et le ready made
Marcel Broodthaers
Regina Möller : la publicité
Artiste et entreprise
Simulationnisme (ou fictionnalisme)

Propos de l'artiste

« On a souvent dit, que mon travail foutait la merde dans les taxinomies, les classements, toutes les institutions qui vont avec, genre musées, publicités, mais on n'a pas souvent assez vu – et moi je l'ai vécu – que ça foutait la merde aussi chez moi. Cette frustration de ne pas être reconnu en tant que « créateur » ou « artiste »... associée à l'impossibilité que je ressentais de pouvoir dire « je « sans qu'on m'accuse d'être en porte-à-faux par rapport à tout ce que le fictionnalisme et l'agence ont produit, tout cela n'a jamais été simplement remarqué. »
Cyrille Poy, *l'Humanité*, 10 avril 2001

Propos de critique

« Il arrive que de temps en temps qu'un artiste mette le doigt avec tant de simplicité sur un mécanisme tellement essentiel de notre relation avec l'œuvre d'art, que la révélation nous fasse l'effet de l'innocence ravageuse de l'enfant qui s'écrit : « Le roi est nu !». Surgit dans notre conscience qui nous crevait les yeux au point de nous aveugler. C'est ainsi que Kosuth nous a fait avouer le lien intrinsèque de la perception visuelle au langage, que Buren nous a fait admettre le déterminisme de la vision muséographique. Philippe Thomas appartient à cette généalogie. On pourrait même dire qu'en créant il y a deux ans l'agence « Les ready made appartiennent à tout le monde », il nous a vraiment mis pied au mur.»

Catherine Millet, « Philippe Thomas, artiste », *art press* n°138, été 1989

Pistes de réflexion

Philippe Thomas : un fabricant de fictions dans la sphère économique de l'art actuel
Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?
La notion d'authenticité et d'unicité de l'œuvre
La signature
L'auteur, le créateur, l'artiste
Les mécanismes du marché de l'art
L'analyse d'une image publicitaire : accroche, visuel, texte...
La disparition de l'auteur chez Roland Barthes (*La mort de l'auteur*, 1968), Michel Foucault (*Dits et Écrits*, 1954-1975) et Jacques Derrida

Martin Tupper
Né en 1958 à Lisieux
Vit et travaille à Shangaï (Chine)

MINISTERE DE LA CULTURE ET DE L'ENVIRONNEMENT
MUSEE DU LOUVRE
AUTORISATION DE COPIER

Autorisation de copier, 1984
carte délivrée par le Musée du Louvre à la demande de l'artiste et établie au nom du collectionneur

Notice

Tour à tour artiste, agent d'art, critique et organisateur d'événement, Martin Tupper est un avatar fictif du couple Yoon Ja et Paul Devautour. Au travers du *Show Room*, il propose d'exposer la collection d'œuvres du couple (dont les auteurs sont aussi des avatars des Devautour) dans une mise en scène évoquant à la fois un stand de foire commerciale ou le cadre domestique d'une collection privée. Au-delà de l'évocation du système de l'art et de ses enjeux, Tupper entend questionner, à travers la pratique de la collection, l'interchangeabilité des rôles et montrer l'interdépendance des responsabilités dans l'instauration et le devenir d'une œuvre.
Extraite du *Show Room*, l'*Autorisation de copier* - attribuée à Paul Devautour par l'entremise du fictif Martin Tupper - qui est exposée, apparaît particulièrement comme démonstrative si l'on veut s'interroger sur les statuts des objets, des individus et des contextes dans le monde de l'art.

La référence à l'histoire de l'art

Art conceptuel
Les simulationnistes : Sherrie Levine, Elaine Sturtevant, Mike Bidlo
Guillaume Bijl

Propos de critique

« A l'instar de celui des artistes conceptuels, le travail de Martin Tupper appartient totalement à l'époque qui a vu le secteur tertiaire prendre le pas sur une économie de la production de marchandises. C'est à n'en pas douter le travail d'un artiste né à l'ère post-industrielle, d'un artiste élevé dans une société où fleurissent les entreprises de services. Ainsi Tupper est-il, parmi les artistes de la collection Yoon Ja & Paul Devautour, celui dont l'activité semble offrir le plus de ressemblance avec la leur. Je ne serai pas surprise qu'il acquiesce mot pour mot à ce que le critique d'art Paul Ménard écrivait, en 1991, à propos de la collection Devautour. Par exemple : « L'art a déserté les œuvres. Il s'est réfugié entre les œuvres, là où seul l'organisateur de l'exposition peut le saisir. Il n'est donc plus possible de le mettre en scène ailleurs que dans l'exposition elle-même (...) Pour qui aurait encore la prétention démesurée de continuer seul l'art, la voie peut sembler ouverte : cesser d'être artiste et organiser l'exposition de ceux qui n'ont que l'ambition raisonnable d'être artiste ».
En effet, comme Yoon Ja & Paul Devautour qui ont décidé, au sortir de leurs écoles d'art respectives, de continuer à faire de l'art au travers de leur collection et sont devenus, mot barbare, « opérateurs en art » (comme on dit « opérateurs en bourse »), Martin Tupper aspire à jouer un rôle au sein de la micro société artistique, non pas pour la qualité plastique de son œuvre, mais pour la pertinence de son analyse du champ que constitue ladite scène artistique. »

Catherine Francblin in catalogue de l'exposition *Générique, vers une solidarité opérationnelle*, Meymac, centre d'art contemporain, 1992.

Pistes de réflexion

Notion d'auteur, la signature, le pseudonyme
Statut de l'artiste
L'appropriation, l'hommage, la copie,
L'autorisation de copier les œuvres de musées
Fiction et réalité
Le document

Questionnement

> Le statut de l'œuvre

L'œuvre immatérielle

Certaines démarches artistiques contemporaines tendent vers la dématérialisation de l'œuvre d'art.

Stephen Wright, théoricien de l'art contemporain parle de «pratiques à faible coefficient de visibilité artistique» :

« pratiques dont la visibilité artistique est délibérément affaibli »

« pratiques ayant un double statut ontologique : relevant de l'art tout en ayant une valeur d'usage propre à un autre champ d'activité humaine. Ces pratiques relativisent les positions d'autorité et affaiblissent les attributs des experts de l'expression. Envisager un art sans œuvre et sans spectateur a une conséquence immédiate : l'art perd sa visibilité en tant que tel »

Stephen Wright, « Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur », Texte d'introduction au catalogue de la XV Biennale de Paris, 2006.

L'œuvre protocolaire

Dans la lignée de l'art conceptuel, certains artistes développent une pratique qui s'appuie sur la création de protocoles qui détaillent les étapes de fabrication ou de présentation de l'œuvre.
L'institution ou le collectionneur acquiert un mode d'emploi qu'il doit réaliser pour donner naissance à l'œuvre.

C'est le cas pour **Michel Blazy**.
Ses pièces sont éphémères et n'ont pas de forme définitive. L'acquéreur est libre de réaliser les protocoles à des échelles différentes, sans limitation.

L'art conceptuel

L'art conceptuel ne s'attache pas aux formes ni aux matériaux mais se fonde sur la primauté de l'idée sur la réalisation. Le statut traditionnel de l'objet d'art en tant qu'objet unique est remis en cause.

Il revêt différentes formes et invite à s'interroger sur ce qu'est une œuvre d'art.

Tony Godfrey, *L'art conceptuel*, Phaidon, 2003

L'œuvre c'est l'action

Depuis 10 ans, **Jérémie Bennequin** efface une page par jour de l'œuvre de Marcel Proust *A la recherche du temps perdu*.
Comment rendre compte de cette activité artistique ? Qu'est-ce qui fait œuvre ?
Enregistrements, résidus de gomme, pages gommées, etc., rendent compte de l'activité sous différentes formes.
Ces «traces préservées de la ruine » [1] deviennent-elles des œuvres à part entière ?
Qui est-ce qui leur donne le statut d'œuvre ?

- l'institution :

En les acquérant, elle donne une dimension d'œuvre qui témoigne d'une pratique singulière de la création contemporaine.
Elle fournit un numéro d'inventaire et par là même les inclut dans sa collection.

- l'artiste :

En les vendant à l'institution muséale les considère t-il comme œuvres à part entière ou seulement comme témoignage de son activité ?

1. Propos de l'artiste

En fondant l'entreprise **IKHÉA©SERVICES**, Jean-Baptiste Farkas propose un art prestataire, fondé sur l'expérimentation et envisagé comme une pratique rattachée à la vie.
Il préconise l'action plutôt que la création d'objets d'art :

«Exposer revient pour moi à faire partager au spectateur les étapes d'un processus. Je m'oppose en cela à l'exposition d'objets finis pour faire prédominer la notion d'activité sur celle de contemplation. J'envisage l'art comme pratique rattachée à la vie. Travailler techniquement à une utopie est une forme d'engagement...»
Jean-Baptiste Farkas par Paul Ardenne

Le rôle du regardeur

Selon Marcel Duchamp «C'est le regardeur qui fait l'œuvre» 2.

Mais la perception de l'œuvre en tant que telle par le regardeur peut être influencée par :

- un protocole de présentation conçu par l'artiste :

Les énoncés performatifs de **Victor Burgin** *This position...* (1969), *Any moment...* (1970), *All criteria...* (1970) et *All substancial things...* (1970) sont des énoncés performatifs composés de feuilles dactylographiées qui peuvent être encadrées (c'est ainsi qu'elles étaient présentées à la galerie Daniel Templon au début des années soixante-dix). L'artiste leur préfère une autre présentation qui consiste à faire une photocopie de ces feuilles puis à découper chacune des phrases et à les coller directement sur le mur, alignées à l'horizontal (éventuellement à la verticale). C'est ce choix de présentation qui a été retenu par le commissaire de l'exposition *Rien à voir*.

L'Autorisation de copier de **Martin Tupper**, carte délivrée par le Musée du Louvre à la demande de l'artiste et établie au nom du collectionneur, est présentée (par l'artiste) encadrée. Son statut d'œuvre est incontestable puisqu'elle figure parmi l'ensemble d'œuvres du *Show Room Collection Yoon Ja et Paul Devautour*, 1992.
Martin Tupper octroie la carte de copiste du Musée du Louvre au collectionneur, faisant de lui un artiste officiel

La copie

La copie d'œuvre originale dans les musées est une activité régie par le décret N°1255 du 11 mars 1957 article 41. Les musées autorisent la reproduction de leurs œuvres par les copistes de musée à certaines conditions :
- Le copiste de musée reçoit une autorisation de copier une œuvre pour une durée de 3 mois sous réserve du respect du règlement intérieur du musée.
- La copie doit être d'une taille supérieure ou inférieure de 1/5 de la hauteur et de la largeur de l'original.
- Le copiste n'est pas autorisé à reproduire la signature du maître.
- Lors de l'entrée de la toile vierge au musée celle-ci est tamponnée sur le recto et sur le verso de la toile, et le responsable des copies du musée appose sur le verso de la toile le numéro d'autorisation, la date d'entrée de la toile au musée ainsi que le rappel du décret officiel encadrant l'activité de copiste dans les musées français.
- Lors de la sortie du musée de la copie terminée le responsable des copistes porte sur le verso de la toile la date de sortie du musée.
- Pour qu'une copie puisse être cédée il faut que l'œuvre originale soit du ressort du domaine public, c'est à dire que son auteur soit décédé depuis plus de 70 ans.

source : Association des Copistes des Musées Français

Alexis Fournol, avocat à la cour, «Droit d'auteur, L'appropriation en France et aux Etats-Unis», *Le Journal des Arts* n°410, du 28 mars au 10 avril 2014, p. 41.

2. Conférence autour de l'œuvre *Fontaine* de Marcel Duchamp, 1965

D'autres œuvres de la collection du FRAC interrogent la fonction du socle et son rôle dans la perception de l'œuvre en tant que telle par le regardeur :

Bertrand Lavier, *Aria Pro II*, 1995, guitare électrique, socle en bronze
Ernest T., *Masque Cagoule "Éléphant", Bamiléké, Cameroun, 1930-1950*, 2001, masque, support / présentoir en métal, CD «je n'aime pas l'art contemporain/I don't like contemporary art»

- Les choix de scénographie et les parti-pris du commissaire d'exposition :

Les documents présentés sur socle ou sous vitrine sont appréhendés comme des œuvres autonomes.
C'est le cas pour les contrats qui définissent Ludovic CHEMARIN© ou bien l'ensemble de multiples de Jérémie Bennequin.

Le commissaire prend le parti de donner au visiteur la possibilité de consulter le livre d'artiste de Jérémie Bennequin *Du côté de chez Swann*, l'*Album* et le *Manuel*, alors que d'autres éléments acquis en même temps et composant l'ensemble de l'œuvre sont présentés sous cloche. Ils revêtent de fait, pour le regardeur un statut différent.
Ces éléments présentés sous cloches sont d'une nature différente que ceux laissés en consultation : ce sont des multiples numérotés et signés.

- Le renom de l'institution :

La perception de l'objet en tant qu'œuvre est-il différent s'il est présenté dans une institution renommée ?
Le rapport à l'art est-il différent pour le regardeur ?

Quel est le rôle de l'institution ?

La mission de l'institution « muséale » est la gestion d'une collection :
- achat
- inventaire
- conservation
- diffusion (pour les FRAC notamment)

Que se passe-t-il quand il s'agit d'œuvres immatérielles ?
Quelle forme prend l'œuvre à l'achat ? Comment conserver une œuvre dite «immatérielle» ?

Lorsqu'il s'agit d'œuvres consistant en un protocole d'activation, un contrat ou un certificat, l'institution acquiert néanmoins des documents qui leur donnent une certaine matérialité...

Quelle est la pérennité de l'œuvre ?

L'œuvre immatérielle est souvent notifiée par un protocole écrit, qui permet au détenteur de réactiver l'œuvre à l'infini.
(Michel Blazy, Claude Rutault...)

Lorsque l'institution acquiert une seule activation de l'action, l'œuvre disparaît-elle une fois activée ?
Mais qu'en est-il lorsque l'œuvre nécessite l'intervention de l'artiste ?
Dans certains cas on doit rémunérer l'artiste pour une nouvelle activation.

Que devient l'œuvre après la disparition de l'artiste ?
(Jérémie Bennequin, That's Painting production)

Une fois activée, comment et peut-on en conserver la trace de façon pérenne?

> La notion d'auteur / signature de l'artiste

L'artiste s'approprie le modèle et les pratiques de l'entreprise

Certains artistes créent une marque à l'image de leur entreprise et la protègent par un copyright (marque déposée).

IKHÉA©SERVICES et **Les ready mades appartiennent à tout le monde®** sont des services imaginées par des artistes qui mêlent leur propre statut à celui d'entrepreneur.

Ludovic Chemarin© met à mal la notion d'auteur : après avoir déposé son nom d'artiste à l'INPI (Institut National de la Propriété Industrielle) en tant que marque commerciale, l'artiste Ludovic Chemarin a cédé légalement à deux artistes l'ensemble de ses droits d'auteurs.
Bien que Ludovic Chemarin continue de rester propriétaire des droits moraux sur son œuvre, inaliénables en droit français, P. Nicolas Ledoux et Damien Beguet disposent depuis l'achat de la marque Ludovic Chemarin©, de tous les droits d'appropriation de son œuvre et de l'utilisation libre de son nom :

«Damien Beguet et P. Nicolas Ledoux ont désormais le droit, via Ludovic Chemarin©, d'exposer le travail de Ludovic Chemarin en se réservant le droit, s'ils le juge opportun, de modifier les œuvres individuelles ou d'adapter leur dispositif de monstration, de les «prolonger» sous forme d'éditions dérivées à tirage limité, voire de réaliser de nouvelles pièces.»
Found in translation, Chapter L, Casino Luxembourg, Forum d'art contemporain, 2011.

Une autre oeuvre de la collection du FRAC Poitou-Charentes, non présentée dans cette exposition, relève de cette logique de l'entreprise : *That's Painting Productions.*
Fondée en 1989 par Bernard Brunon, *That's Painting productions* est une entreprise de peinture en bâtiment.

«« Moins il y a à voir, plus il y a à penser ». C'est le slogan donné par Bernard Brunon à cette entreprise, il y a presque vingt ans, lorsque son travail d' atelier, une tentative de peindre en dehors des codes de représentation, l'a mené à la peinture en bâtiments. Lorsqu'il repeint une pièce, alors que les gestes, les outils et les matériaux sont les mêmes, le résultat est une peinture qui n'est pas un tableau. Cette peinture existe dans l'espace du réel, et non pas dans l'espace privilégié qui est celui de la peinture traditionnelle.
Développement et stratégie : Après avoir travaillé plus ou moins seul au départ, Bernard Brunon a été amené à structurer l'activité de THAT' S PAINTING Productions, de façon à obtenir un maximum d'efficacité, aussi bien au niveau du travail lui-même que dans les relations avec les clients et son équipe de peintres. Pour Brunon, la structure d'entreprise ne présente pas, en elle-même, une fin en soi. L'image qu'elle projette dans l'imaginaire du public, à l'opposé du cliché de l'artiste romantique, a motivé l'artiste pour s'engager dans l'activité de peinture en bâtiment, activité qu'il considère comme du « support-surface ouvrier ».
Si le souhait de toute la production artistique du 20ème siècle était de faire converger l'art et la vie, il semble trouver son accomplissement dans l'activité de THAT'S PAINTING Productions, une activité profondément ancrée dans le réel et le quotidien. Que le client soit un particulier, un directeur de galerie ou un commissaire d'exposition, l'approche reste la même : THAT'S PAINTING Productions propose un travail soigné, à un prix abordable et dans des délais respectés.»
source : site Art & Flux

La délégation du geste

IKHÉA©SERVICES propose différents services comme ceux du type « à vous de le réaliser ». Le service *IKH(S) n°15* consiste à corriger à la main le monde qui nous entoure.
L'artiste initie le service, mais l'acheteur ou quelqu'un d'autre le peut aussi. Seul l'acheteur peut revendiquer la propriété du service.
Au moment de l'activation, l'artiste peut être invité à réactiver le protocole mais sa présence n'est pas obligatoire.

Certaines œuvres de **Michel Blazy** sont à «bricoler soi-même» en suivant un mode d'emploi.

D'autres exemples sont présents dans la collection du FRAC :
- Claude Rutault, *Définition/méthode n° 122*, 1980.
A partir de 1973, Claude Rutault rédige des « Définitions/Méthodes », des prescriptions écrites qui déterminent les conditions de réalisation de ses œuvres. C'est au preneur en charge (amateur, collectionneur, commissaire d'exposition, ...) de réaliser l'œuvre en suivant un protocole, bien qu'une grande liberté lui soit accordée dans le choix des couleurs et le positionnement des toiles.

- Fayçal Baghriche, *Épuration élective*, 2004-2009, wallpainting (acrylique et stickers), 600 cm x 900 cm + protocole de déclinaison tous supports
L'œuvre est fournie avec un protocole d'installation, d'édition et de diffusion ainsi qu'un gabarit.
- Georges Tony Stoll, *Sans ressource*, 1991.

Pseudonymes et hétéronymes

Certains artistes utilisent un pseudonyme ou un hétéronyme pour incarner un auteur fictif, qui possède une vie propre, imaginaire, et dont l'œuvre fait l'objet d'expositions.
Les artistes Yoon Ja & Paul Devautour ont cessé leur production artistique personnelle en 1985. Ils sont devenus «opérateurs en art» et s'occupent ensemble de la promotion d'une vingtaine d'artistes (fictifs) qu'ils représentent.

Show Room Collection Yoon Ja & Paul Devautour (1992) de Martin Tupper, présente les œuvres de ces artistes . L'ensemble fait œuvre et est inscrit dans la collection du FRAC Poitou-Charentes.
Martin Tupper est un des avatars du couple d'artistes, il est l'auteur de plusieurs œuvres (dont *Autorisation de copier* présentée dans l'exposition), récits et écrits.

«Chacun des artistes «créés» par les Devautour incarne un stéréotype de «l'artiste» tel que la modernité puis l'âge contemporain en ont construit l'identité plurielle. Tel artiste prend les atours de l'artiste conceptuel expérimentateur (Martin Tupper), tel autre ceux du photographe esthétisant à la Jeanloup Sieff (Manuel Ismora) ou du sculpteur minimaliste (Duplo).»
Paul Ardenne, L'âge contemporain, 2003.

> La nature des documents

« La notion de document est sous-tendue par l'idée d'authenticité (le document est une preuve), de trace (il a une valeur testimoniale), mais aussi par une valeur didactique (il informe , il instruit), comme l'indique son étymologie latine (documentum, du verbe docere qui signifie « enseigner »). En reconduisant ces trois acceptions du termes, on peut a priori considérer que la documentation que les artistes établissent sur les œuvres en constitue la trace, qu'elle atteste leur existence et qu'elle les instruit.
Toutefois, de nombreux objets qui circulent dans le champ de l'art aujourd'hui relèvent à la fois de la documentation et de l'œuvre d'art. Ils documentent un événement artistique révolu : une performance, une installation éphémère, une œuvre interactive, etc. Ils constituent également des œuvres à part entière parce qu'ils sont dotés d'une cohérence plastique, et que leur production comme leur réception procèdent d'expériences pleinement artistique. »
Anne Bénichou, « Ces documents qui sont aussi des œuvres... », Ouvrir le document, enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains, les presses du réel, 2010.

Document complémentaire de l'œuvre

Le document vient compléter l'œuvre par un contenu informatif : presse, document administratif, etc.

Michel de Broin a joint à sa vidéo une document judiciaire qui accompagne la diffusion de sa vidéo *Shared Propulsion Car,* datant de 2007.
Ce document est la minute du procès intenté par Michel de Broin à la ville de Toronto, qu'il a gagné, et qui lui a permis de récupérer son véhicule.
L'artiste laisse au collectionneur la possibilité de le présenter pour documenter la diffusion de la vidéo, mais il n'est théoriquement pas destiné à être présenté seul.

Autres exemples dans la collection du FRAC :
- Illana Salama Ortar, *Inadvertent Monuments : Terres*, 2003-2005, couleur, son, 10'30''
L'artiste laisse au collectionneur le choix de présenter la vidéo *Terres* sans les 3 bâches documentaires qui composent l'Installation. Mais dans ce cas précis, la présentation des documents sur bâche (la forme), changent le statut des articles de presse (le contenu) en les intégrant à l'œuvre.
- Dector & Dupuy, *Échanges*, 2007-2009. Banderoles accompagnées d'une documentation indissociable.

Documenter la performance - les traces de la performance

«Le document est « pensé comme offrant un accès sensible à une action ou intervention artistique qui eut lieu dans un autre espace temps ; le document serait essentiellement représentationnel au sens où il re-présente une action artistique qui a déjà été présentée. »

Stephen Wright, « Le document performatif », séminaire Dispositifs artistiques, dispositifs de pensée, ENSBA, 2007.

Les cd audio et livre gommé, objets issus de la performance *Ommage*, sont présentés par Jérémie Bennequin comme faisant partie intégrante de l'œuvre. Ces reliques, ou « traces préservées de la ruine » documentent l'activité en lui donnant une matérialité physique et sonore et acquièrent par la même le statut d'œuvre.

Le document : protocole de réalisation de l'œuvre

Pour certaines œuvres de la collection du FRAC, un protocole est nécessaire à la réalisation de l'œuvre mais il n'est jamais présenté lors de l'exposition :
- Michel Blazy, *Sans titre (Derviches Tourneurs)* et *Sans titre (Toile d'araignée)*
- Claude Rutault, *Définition/Méthode n° 122*

Pour cette exposition, la copie du contrat de cession de *IKH(S) N°15 Correction à la main du monde qui vous entoure* au FRAC Poitou-Charentes est présentée, ainsi que le catalogue *IKHEA SERVICES, 68 pages de passage à l'acte* (Zédélé éditions, Brest, novembre 2004), consultable par le visiteur et qui propose des actions librement réalisables.

Liens avec d'autres œuvres de la collection

Karen Andreassian, *Voghchaberd*, 2003
Bernard Brunon | That's painting productions
Slimane Raïs, *Pour parler*, 1998
Claude RUTAULT, Définition/Méthode n°122, 1980
Georges Tony Stoll
Edouard Boyer

Référence à l'histoire de l'art

Fluxus : l'art et la vie
Situationnistes
Art conceptuel
Entreprises-artistes : artistes entrepreneurs /artistes et entreprise
De l'immatérialité dans l'œuvre à l'immatérialité de l'œuvre

Liens avec le programme d'histoire de l'art

Primaire
Le XXe siècle et notre époque
Les « arts du visuel »
Collège
« Arts, techniques, expressions »
« Arts, ruptures, continuités »
Lycée
« Arts et économie »
« Arts et idéologies »
« Arts, sciences et techniques »
« Arts, informations, communications »
« Arts, artistes, critiques, publics »
« Arts, goût, esthétiques »
« Arts, théories et pratiques »

Liens avec d'autres disciplines

Économie
Philosophie
Droit

Bibliographie et webographie

Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) sont disponibles au centre de documentation du FRAC Poitou-Charentes.

Pour découvrir l'art contemporain :

Paul Ardenne, *Art : l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XXème siècle*, Le Regard, 1997.
Charlotte Bonham-Carter et David Hodge, *Le grand livre de l'art contemporain*, Eyrolles, 2009 *.
Jean-Luc Chalumeau, *Comprendre l'art contemporain*, Chêne, 2010.
Elisabeth Couturier, *L'art contemporain, mode d'emploi*, Flammarion, 2009 *.
Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé au rejet*, Hachette, 2009.
Isabelle Ewig et Guitemie Maldonado, *Lire l'art contemporain : dans l'intimité des oeuvres*, Larousse, 2009 *.
Catherine Millet, *L'art contemporain : histoire et géographie*, Flammarion, 2009.
Raymonde Moulin, *Le marché de l'art, mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, 2003.
Isabelle de Maison Rouge, *L'art contemporain, collection Idées reçues*, Le Cavalier bleu, 2009.
Jean-Louis Pradel, *L'art contemporain*, Larousse, 2004.

Pour approfondir le travail de :

Jérémie Bennequin

Rêverie pour le futur, quatre artistes contemporains autour de Jean Raine, Centre International d'Art Contemporain, Château de Carros, 2013*.
http://jbennequin.canalblog.com/

Michel Blazy

Michel Blazy, *Plantes vertes*, Centre d'Art de l'Espace Jules Verne, Brétigny-sur-Orge, 1997*.
Michel Blazy, *La vie des choses*, les météorites, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1997*.
Michel Blazy, *ex croissance*, rurart éditions, 2010 (2 exemplaires)*.
Michel Blazy, coédition Cimaise et Portique, Les Abattoirs, CCAC Wattis Institute, Galerie Art : Concept, 2003*.

Michel de Broin

Michel de BROIN, *Transparence, l'Art contemporain au Pays de Barr et du Bernstein*, Coédition Agence culturelle/FRAC Alsace, Langage Plus, 2005 *.
Michel de Broin, Musée national des beaux-arts du Québec, 2006 *.
www.micheldebroin.org

Victor Burgin

Victor Burgin, *Hôtel Latone*, Musée de Calais, 1982*.
Victor Burgin, *Passages*, 29 septembre 1991- 5 janvier 1992, Musée d'art moderne de la Communauté Urbaine de Lille, 1992*.
Victor Burgin, *Between*, Basil Blackwell Limited, 1986*.

Ludovic Chemarin©

Found in Translation, Chapter L, Casino Luxembourg – Forum d'art contemporain, Luxembourg, 2012*.
http://www.ludovic-chemarin.com

Ikhéa©services

IKHEA SERVICES, 68 pages de passage à l'acte, Zédélé éditions, Brest, novembre 2004*.
Des modes d'emploi et des passages à l'acte, Editions MIX, 2010*.

Les ready-made appartiennent à tout le monde®

Retour d'y voir n° 05 – Retraits de l'artiste en Philippe Thomas, Mamco, Genève, 2012*.
Sur un lieu commun – et autres textes, Philippe Thomas, Mamco, Genève; Presses Universitaires de Rennes, 1999*.
Philippe Thomas décline son identité, Une pièce à conviction en un acte et trois tableaux, Daniel Bosser, Galerie Claire Burrus, Editions Yellow Now, Liège, 1987*.

Martin Tupper

Martin Tupper, Le mode story ouvrage édité à l'occasion de l'exposition Collection Yoon Ja & Paul Devautour au Centre d'Arts Plastiques de Saint-Fons, 14 janvier – 11 février 1995*.

Pour approfondir la thématique de l'exposition :

Texte référence

Stephen Wright, *«Vers un art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur»*, Biennale de Paris, 2006 *.
http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/index.htm

Ouvrages

Paul Ardenne, Pascal Beausse, Laurent Goumarre, *Pratiques contemporaines, L'art comme expérience*, Paris, éditions Dis voir, non daté *.
France Farago, *L'Art*, Broché, 2003.
Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans oeuvres, I would prefer not to*, Paris : éditons Hazan, 1997*.
Florence de Mérédieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art*, Larousse, 2008*.
Yann Toma, Stéphanie Jamet-Chavigny, Laurent Devèze (dir.), *Artistes & entreprises*, D'ailleurs 2011, co-édition ERBA / art & flux*.
Collectif, Retour d'y voir, numéro cinq, *Retraits de l'artiste en Philippe Thomas*, MAMCO, 2012 *.
Allan Kaprow, *L'art et la vie confondus*, 1996.
Judith Ickowicz, *Le droit après la dématérialisation de l'œuvre d'art*, 2013*.

Web

Art & Flux http://www.institut-acte.cnrs.fr/art-flux/
Archives de la Biennale de Paris
http://www.archives.biennaledeparis.org/fr/2006-2008/index.htm

Venir avec un groupe au FRAC Poitou-Charentes

L'accueil des groupes dans les expositions temporaires du FRAC Poitou-Charentes est gratuit et systématiquement accompagné par un médiateur.

Pour préparer au mieux votre visite

Un mercredi après-midi sur deux, **Anne Amsallem**, enseignante chargée de mission par la DAAC au service éducatif du FRAC Poitou-Charentes, accompagne les enseignants dans leurs projets pédagogiques autour de l'art contemporain.
Contact : anne.amsallem@ac-poitiers.fr

Visite pour les groupes

Visite accompagnée pour les enseignants et les personnes relais
Cette rencontre spécifique permet de découvrir la démarche des artistes, d'analyser les enjeux artistiques et intellectuels de l'exposition, afin de préparer la visite.
mercredi 24 septembre 2014 à 15h

Visite accompagnée
Cette rencontre s'adresse à tous les publics (de la maternelle aux adultes) pour une découverte de l'art contemporain.
En compagnie d'un médiateur du FRAC, les participants sont invités à échanger et à préciser leur perception et leur compréhension des œuvres de l'exposition.

Visite accompagnée thématique
Les médiateurs vous aide à construire un parcours de visite autour d'une thématique en lien avec l'exposition en cours. Cette visite s'adresse aux scolaires et s'inscrit dans un projet pédagogique construit.

Les ateliers

Les Ateliers du regard
Les Ateliers du regard sont conçus spécifiquement pour le groupe en complément de la visite. Ils permettent de découvrir l'art d'aujourd'hui en expérimentant à partir des formes, des couleurs et du sens des œuvres.

La Fabrique du regard (à partir de 8 ans)
La Fabrique du regard se déroule sur 3 à 5 jours, durant les vacances scolaires.
Immergé dans l'exposition, le groupe d'enfants explore les œuvres et les démarches des artistes à travers des ateliers de pratique artistique.

Vacances d'automne
- pour les centres de loisirs
du 27 au 31 octobre 2014 | matinée
sur rendez-vous

- pour les individuels
le 27 et 28 octobre | 15h-16h30
sur inscription jusqu'au 17 octobre

Le centre de documentation du FRAC Poitou-Charentes | Site d'Angoulême

Le centre de documentation permet d'appréhender la création artistique contemporaine et d'approfondir des recherches. Centre de ressources à vocation interne et externe, il répond aux demandes en terme d'information, de formation et de recherche.

Ce fonds spécialisé en art contemporain est riche de plus de 7000 ouvrages. Il comprend catalogues monographiques, catalogues d'expositions individuelles et collectives, périodiques, ouvrages théoriques, essais critiques et écrits d'artistes. Le fonds documentaire s'enrichit par une politique d'échange avec les structures culturelles et par des achats réguliers.

Ouvert du lundi au vendredi de 9h à 18h sur rendez-vous.
Possibilité d'accueillir des groupes pour des projets spécifiques (20 personnes maximum)

Le Fonds Régional d'Art Contemporain Poitou-Charentes | Angoulême - Linazay

Créé en 1983, le FRAC est une association Loi 1901. Il est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication/ Direction Régionale des Affaires Culturelles de Poitou-Charentes; il reçoit l'aide de la Ville d'Angoulême.

Ses missions premières sont :

• de constituer une collection d'art contemporain international par une politique d'acquisition régulière d'œuvres qui reflètent la diversité de l'art actuel et soutient la création ;
• de diffuser cette collection par des expositions, des prêts, des dépôts et des éditions ;
• de rendre accessible à tous l'art actuel par des activités de médiation et des rencontres développées à partir des collections et des expositions, permettant d'appréhender les problématiques artistiques contemporaines, amenant chacun à découvrir, comprendre et connaître l'art de son temps.

La collection du FRAC Poitou-Charentes

Constituée de plus de 800 œuvres représentant plus de 300 artistes français et étrangers, la collection s'enrichit chaque année par de nouvelles acquisitions et productions d'œuvres. La collection reflète l'actualité et la diversité des enjeux et des pratiques artistiques. Prospective, elle témoigne de la recherche et de la réflexion que mènent les artistes sur le monde d'aujourd'hui et qui sont liées à son fonctionnement (économique, social, politique, historique...), à ses codes (langages, représentations...) ou à ses productions (concepts, objets et images). Particulièrement représentative de la création artistique internationale de ces trente dernières années, elle réunit des ensembles d'une grande cohérence dans des domaines aussi diversifiés que la peinture, le dessin, la sculpture, l'installation, la photographie, la vidéo ou le film, dans une attention portée, dès les années 90, aux artistes émergents.

Les expositions

Régulièrement le FRAC présente des expositions monographiques, collectives ou thématiques dans ses locaux et dans la région, en partenariat avec les structures culturelles ou les collectivités territoriales, comme le Musée d'art et d'histoire de Cognac, l'espace art contemporain de Rurart, la Médiathèque de Vouillé (dans la Vienne), la Chapelle Jeanne d'Arc à Thouars, le Château d'Oiron (dans les Deux-Sèvres) ou le Confort Moderne à Poitiers. Il prête aussi ses œuvres aux institutions pour les expositions d'envergure nationale et internationale (Centre Georges Pompidou, Grand Palais, Parc de la Villette, Paris ; Tate Modern, Londres ; Mukha, Anvers ; Mamco, Genève).

La médiation

Dans le cadre de ses missions de sensibilisation et de formation à l'art contemporain, le service des publics du FRAC Poitou-Charentes propose différents types d'activités et d'outils à destination de tous. La priorité est toujours donnée à la compréhension des œuvres et des démarches des artistes, dont le travail va induire le questionnement, les doutes et les réflexions critiques qui participent de la compréhension du monde aujourd'hui.
Dans le cadre de ses actions en direction des publics scolaire, le FRAC bénéficie du soutien du Rectorat de l'académie de Poitiers/ Délégation Académique à l'Éducation Culturelle, qui met à disposition pour 1,5HSA par semaine, un enseignant chargé de mission au service des publics du FRAC.

Le centre de documentation

Le centre de documentation permet d'appréhender la création contemporaine et d'approfondir des recherches artistiques. Situé à Angoulême, ce fonds spécialisé en art contemporain, riche de plus de 7000 ouvrages, est réparti entre catalogues monographiques, catalogues d'expositions individuelles et collectives, périodiques (une vingtaine d'abonnements), ouvrages théoriques, essais critiques et écrits d'artistes. Un fonds vidéographique (documentaires, œuvres d'artistes) et iconographique archive les évènements organisés par le FRAC (expositions, conférences, rencontres) et documente les oeuvres de la collection.